

MALINA JÁNOS

EGY ÉRDEKES ÖSSZEHASONLÍTÁS 1783-BÓL A PRÓZAI ÉS AZ OPERAI SZÍNJÁTSZÁS ELTÉRŐ KIFEJEZÉSI LEHETŐSÉGEIRŐL

Figaro trilógiájának első darabját, a *Le barbier de Séville*-t Beaumarchais eredetileg vígopera formájában képzelte el, ám a tervet a párizsi Comédie-Italienne 1772-ben elutasította. Ezért a darab végül zenei betétekkel, többek között áriákkal gazdagított prózai vígjáték formájában készült el a következő évben, annak az Antoine-Laurent Baudronnak a zeneszerzői közreműködésével, aki később a *Le mariage de Figaro* színpadi zenéjét is komponálta, időközben pedig Rousseau *Pygmalion*jához is írt zenei betéteket. A darab több szálon kapcsolódik a commedia dell'arte franciás formájának hagyományához; Figaro alakját Harlequin és nagy dumájú, a jég hátán is megélő testvére, Brighelle leszármazottjaként is értelmezték. A végül csupán 1775-ben, a Comédie-Française-ben színre vitt darab a kezdeti értetlenség és némi utánaigazítás után hamar elsöprő népszerűsége tett szert.¹

Paisiello *Il barbiere di Siviglia*, magyarul *A sevillai borbély* című vígoperája a 18. század végének, a 19. század elejének talán legfergetegesebb, egész Európát meghódító sikerét hozta. Paisiello a Beaumarchais-darab 1780-as szentpétervári bemutatójának lelkes visszhangján, illetve Nagy Katalin személyes tetszésén felbuzdulva határozta el, hogy – tulajdonképpen a szerző eredeti intenciójának eleget téve – opera buffát komponál a színdarab alapján. Magához a cárnőhöz intézett levelében ezt írta:

„Miután Cári Fenséged meglelégedéssel fogadta a *Le barbier de Séville*-t, úgy véltem, hogy ugyanannak a darabnak az opera-változata sem lehet a tetszése ellen; így hát készítettem belőle egy kivonatot, igyekezvén a lehető legrövidebbre fogni, és megőrizni ... az eredeti darab kifejezéseit, anélkül, hogy bármit hozzátettem volna.”²

1 ANGERMÜLLER–ROBINSON 2001, 3. k. 29.; ROBINSON 2001, 2. k. 923.

2 ANGERMÜLLER–ROBINSON 2001, uo.

A szövegkönyv a kor egyik vezető buffa-librettistájának, a Rómában működő Giuseppe Petrosellininek a műve, s meglehetősen pontosan követi az eredeti színdarabot. Az opera bemutatója 1782 szeptemberében volt a szentpétervári Ermitázsban; Almaviva gróf szerepét az Eszterházáról frissen odaszerződő kiváló buffo tenor, Guglielmo Jermoli alakította. Hamarosan azonban – többek között – Nápoly, Velence, Bécs, Amszterdam, London, Lisszabon és Madrid operaházai is a *Barbiere* sikerétől voltak hangosak. Versailles-ban 1784-ben francia nyelvű paródia formájában játszották; 1786-ban Kölnben pedig német szöveggel adták elő.

A darab bécsi előadástörténete is valóságos diadalmenet volt: az ősbemutatót egy éven belül követő bécsi bemutató után – olasz vagy német nyelven – játszották a Burgtheaterben, a schönbrunni kastélyszínházban, Laxenburgban, a Theater an der Wienben és a Kärntnerthortheaterben, mégpedig 1783-tól 1804-ig közel 100 alkalommal. 1789-ben egy német változat számára maga Mozart komponált egy nem teljesen befejezett betétáriát („Schon lacht der holde Frühling”, K 580).³

Arról, hogy az *Il barbiere di Siviglia*t nem csupán Szentpétervárott, hanem Bécsben és Eszterházán is reflexszerűen a Beaumarchais-darabra vonatkoztatva szemlélték, egy különleges dokumentum is tanúskodik, amelynek egyetlen ismert példánya a bécsi Gesellschaft der Musikfreunde könyvtárában, 16 989 Tb jelzeten található. Ez nem más, mint az *Il barbiere di Siviglia* egy eredeti olasz nyelvű előadásának a bécsi Josef Kurzböck által kinyomtatott librettója; hogy melyik előadásé, azt, mint rögtön látni fogjuk, nem lehet egyetlen szóban megválaszolni.

Eszterházán 1768 és 1790 között 95 operát vittek színre, ezek legtöbbszörének a bemutatója is ott volt, a két továbbjátszott darabot korábban Kismartonban mutatták be. A 95 opera közül tudomásunk szerint 83-hoz (87%) nyomtattak külön librettót, bár elképzelhető, hogy egy-két elveszett librettó készítéséről nincs tudomásunk. A fennmaradó előadások esetében a következő helyzetek valamelyike állhatott elő:

- a herceg és a közönség többi tagja librettó nélkül nézte végig az előadást (valószínű, hogy erre nemigen került sor);
- két-három kézzel másolt librettót osztottak ki a közönség legillusztrisabb tagjai között;

3 LAZAREVICH 1992, 1. k. 309–310.

- a darab valamilyen más produkciójához készített librettókból szereztek be egy készletet, a példányokba esetleg belecsúsztatva az aktuális szereposztást;
- egy más előadáshoz készített librettó címlapját fedvénnel átragasztották, így hozva létre egy eszterházi(nak látszó) librettót.

Az utóbbi esetre két példát ismerünk. Az egyik Vicente Martín y Soler *L'arbore di Diana* című, pasztorális beütésű vígoperájának librettója (amelynek írója nem más, mint Lorenzo da Ponte, aki ezt később legsikerültebb szövegkönyvének nevezte). Ezt az operát 1789 novemberében úgy mutatták be Eszterházában, hogy szövegkönyvként a Burgtheater 1787-as produkciójából visszamaradt, ugyancsak Kurzböcknél nyomtatott librettóját használták, az 1790-es eszterházi produkcióra utaló új címlappal átragasztva.

Ebből a librettóból, amelyből a librettókat szorgalmasan gyűjtő Hárich János Esterházy-könyv- és levéltáros egy jegyzékéből,⁴ illetve cikkéből⁵ tudunk, nem ismerünk fennmaradt példányt. Ezzel szemben a *Sevillai*-librettó korábban ugyancsak a most negyedszázada elhunyt Hárich által birtokolt – tudniillik általa az Esterházy-gyűjteményből, finoman fogalmazva, *kiemelt* – példánya a Hárich-hagyaték más részeivel együtt, mint említettem, ma is megtalálható a Gesellschaft der Musikfreunde könyvtárában.

Ebben az eredeti – átragasztott – címlap szövege a következő:

„IL / BARBIERE / DI / SIVIGLIA / DRAMMA GIOCOLO / IN QUATTRO
ATTI / DA RAPPRESENTARSI / NEL TEATRO / DI CORTE / L' ANNO
1783. / IN VIENNA, / PRESSO GIUSEPPE Nob. de KURZBECK.”⁶

Ezt fedi le a rendkívül gondosan és precízen felragasztott, alig észrevehetően új címlap:

„IL / BARBIERE / DI / SIVIGLIA / [ez eddig nincs lefedve] DA RAPPRESEN-
TARSI / NEL TEATRO DI S. A. IL SIGNORE / PRINCIPE REGNANTE / NIC-
COLO ESZTERHAZY. / VIENNA / PRESSO LA SOCIETA TIPOGRAFICA.”

⁴ HÁRICH 1941, 171.

⁵ HÁRICH 1959, 61.

⁶ Ezt a bécsi előadás librettójának megmaradt eredeti, át nem ragasztott példányaiból – pl. Bécs, a Gesellschaft der Musikfreunde könyvtára, 2487¹ Tb – ismerjük.

A Società tipografica Kurzböck nyomdájának jogutódja volt. A bemutató évének megjelölése hiányzik, de tudjuk, hogy az eszterházi bemutatóra 1790. május 9-én – mindössze négy hónappal az ottani operajátszás megszűnése előtt – került sor.

A tulajdonképpeni librettó utolsó oldala után, szokatlan módon, egy magyarázó szöveg következik. Ebben nem a darab cselekményének összefoglalásáról, mitológiai háttéréről, vagy egyszerűen a nagyérdemű közönségnek szánt bölkökről van szó, hanem – esztétikai kérdésekről. Ez a szöveg így hangzik:

„Al cortese Pubblico.

Non v'è alcun che non sappia qual differenza possi tra il rappresentar una Comedia recitando, e cantando. La necessità di parlare, di muoversi, e di fare per certo modo ogni atteggiamento, e ogni gesto a legge di battuta, il rigore del tempo prescritto a ogni sillaba, è la difficoltà ed attenzione che non se porta ed esige l' esatta esecuzione del canto, non lasciano spazio al cantore di far tutto quello che il comico attore può fare e lo constringono per così dire ad accennare in abozzo le azioni. Non si meravigli però il cortese spettatore di questo Comedia se dagli atiori [*sic!*] italiani non è con tutte quelle grazie, e quei pregi di azione rappresentata che per propria lor confessione lo su dalla valorosissima compagnia comica tedescha. Anche le scene che il traduttore italiano fu obbligato di abbreviare per non esser troppo prolisso, tolgono in gran parto il fondo grazioso, e ridicolo di questa bella rappresentazione: a questo però può esser bastevole compenso la bellezza, ed eccellenza della musica, la suavità del canto, e l' indefesso studio della compagnia nostra di rendersi colla sua diligenza sempre più accettà a un gentilissimo Pubblico, e tanto verso lei benemerito.”

Azaz hozzávetőleges magyar fordításban:

„A tisztelt Közönséghez.

Nincs senki, aki ne tudná, micsoda különbség van egy komédia prózai és énekelt előadása között. A nehézséget annak szükségessége jelenti, hogy a beszéd, a mozgás, az egész sajátos viselkedés, minden egyes gesztus alá van vetve a metrum törvényeinek, hogy minden egyes szótag időtartama szigorúan meg van szabva; és az a figyelem, amely

az énekszólam pontos megszólaltatásához szükséges, nem hagy teret az énekes számára, hogy mindazt megtegye, amit a komikus színész megtehet, és arra szorítja őt, hogy a cselekményre csupán mintegy jelzésszerűen utaljon. Ne csodálkozzék tehát a tisztelt néző, ha az olasz színészek⁷ maguk is elismerik, hogy a jelen komédiát nem ugyanazzal a kecsességgel, a játéknak nem ugyanazzal a kiválóságával idézik föl, mint a kiváló német komikus társulat. Továbbá azok a jelenetek is, amelyeket az olasz fordító kénytelen volt megrövidíteni, hogy elejét vegye a terjengősségnek, igen sokat elvettek ennek a szép előadásnak a kecses és mulatságos alapjaiból: mindezért viszont kellőképpen kárpótolhat bennünket a zene szépsége és kiválósága, az énekszólamok édessége, és társulatunk rendíthetetlen igyekezete, hogy szorgalma révén minél többet viszonzhasson abból, amit az iránta oly sok jóindulatot tanúsító Közönségétől kapott.”

Több szempontból is meglehetősen különös és figyelemreméltó szöveg ez. Először is szögezzük le, hogy bár eredetileg a bécsi közönség számára fogalmazták, amely már a 70-es évek közepén, tehát 6–8 évvel az opera bécsi bemutatója előtt megismerkedhetett Beaumarchais németre fordított színdarabjával, az Eszterházán használt librettóban is funkcionálisan szerepelt, miután a prózai darabot a Pauli-féle társulat legkésőbb az 1778-as szezonban Eszterházán is bemutatta, és joggal feltételezhetjük, hogy a következő években is része maradt az ottani repertoárnak. Az eszmefuttatás tehát az új közönség számára is értelmezhető maradt.

Az első dolog, ami a mai olvasó számára a szövegben szembetűnik, a magyarázkodó, apologetikus jelleg. Egyenesen rejtélyes, hogy akár a bécsi, akár az eszterházi közönséget miért tekinti úgy a szerző, mint amelynek számára az operaműfaj sajátosságai bizonyos fokig újdonságot jelenthettek, s amelyek éppen ezért magyarázatra szorulnak. Hiszen az adott pillanatban az eszterházi publikum például a 15. egymást követő operaévadban járt, az ezek során 1776 óta bemutatott csaknem 90 operával és mintegy 1250 operaelőadással a háta mögött. A másik, alig leplezett tartalmi elem, hogy a bevezető szerzője számára a prózai előadás – és szinte azt mondhatnánk, az „eredetiként” kezelt, de persze franciából fordított német szöveg is – valami *magasabbrendű*

7 Azaz: az énekesek.

dolog, mint az opera-adaptáció: hiszen az csupán adaptáció, amely nem csupán mennyiségileg kevesebb az eredetnél, hanem az eredeti produkció magasrendű és egyszersmind kifinomult megoldásait is erősen korlátozza.

Egy remekmű más műfajra való adaptációja (amely esetünkben maga is remekmű) természetesen rengeteg mély és izgalmas művészetelméleti problémát vet fel: mennyire beszélhetünk ugyanarról a műről a két esetben, mi őrizhető meg egyáltalán az eredeti mű értékeiből az új köntösben, és mi tehető hozzájuk, hogyan hat az eltérő nyelv a művészi tartalomra, van-e szükségszerű összefüggés a két változat minősége között stb. stb. Itt azonban nem effélékről van szó, hanem, úgy fest, inkább valamiféle napi politikai akcióról, netán a két társulat közötti feszültségről (különösen hat „az olasz színészek maguk is elismerik” kitétel!). Annak hangsúlyozása a szöveg végén, hogy azért az operában is vannak szép dolgok, egyenesen kényszeredettnek, kiszámítottnak hat, mert végül is korábban csakis arról esett szó, hogy az énekesek mennyire gúzsba vannak kötve színészként. Mintha a színészi teljesítmény mint olyan volna a meghatározó, szinte egyetlen kritériuma – műfajtól szinte függetlenül – a színpadi produkció értékének.

De van itt más figyelemre érdemes, különös részlet is. A bevezető szerzőjének szemléletében „nehézséget” jelent, „hogy a beszéd, a mozgás, az egész sajátos viselkedés, minden egyes gesztus alá van vetve a metrum törvényeinek, hogy minden egyes szótag ideje szigorúan meg van szabva”, tehát az, hogy a gesztusok a zenei időben zajlanak. Ha belegondolunk, ez a legmeglepőbb az egészben. A 18. század végén vagyunk, jó másfél évszázadnyi olasz operával a hátunk mögött, amelynek kifejezéstárához mindig is szervesen hozzátartozott a késő ókor óta az élet számos területén alkalmazott, és a legészakbemenőbb konvenciókkal szabályozott és meglehetősen lassan változó retorikus kéz-, szem- és testgesztika. (Ezt igen gyakran nem szcenizált produkciók, például kantáták előadása során is alkalmazták, s ugyanolyan általánosan ismert és gyakorolt nyelv volt, mint a – minden dialektális eltérés ellenére – nagyon is közérthető barokk zenei nyelv.) Következésképp senkinek sem jutott volna eszébe, hogy a zenei idő valóban szigorú követelményeit egy opera-előadás során valamiféle *többlet-nehézségnek* fogja fel, ahogy egy táncos sem gondolta, gondolhatta azt, hogy őt a zenei idő *zavarja* abban, hogy táncosként művészként megnyilvánuljon.

Mi lehet itt a magyarázat?

Talán nem teljesen hajánál fogva előrángatott ötlet, ha arra gondolnunk, hogy (esetleges napi politikai és érdekszempontokon túl) mindebben valamifajta egyenlőtlen párhuzamos fejlődés megnyilvánulását érjük tetten. A barokk opera világa, a maga számos konvenciójával és elemével – elsősorban a kulisszaszínpad szerkezetével és a díszletek jellegével – együtt úgyszólván változatlanul maradt meg egészen a 18. század legvégéig. Az 1800 körüli évek nehezen túlbecsülhető jelentőségű, földcsuszamlásszerű változásokat hoztak az előadóművészet területén; a zenetörténészek például Daniel Gottlob Türk (végleges formájában 1802-ben megjelent) zongoraiskoláját szokták meghatározó határkőnek tekinteni. 1800 táján építették át Európa-szerte a hegedűket és rokonaikat az új követelményeknek megfelelően, akkoriban változott meg a rövid előkék sokat emlegetett előadásmódja, még Beethoven harmóniai gondolkodása, diszszonanciakezelése is szinte ugrásszerűen távolodott el bizonyos évszázados, „barokk” beidegződésektől. A színházak, színpadok is hirtelen változtak meg: az 1800–1810 körül épített színházak, így a Goethe felügyelete alatt kialakított Bad Lauchstädt-i nyári színház, vagy a hatalmas osztankinói színház már határozott empire stílusvonásokat mutatnak, s a jó évszázada lényegében változatlan színpad- és világítástechnika is ekkor kezdett rohamosan változni, fejlődni.

Hogy mi köze mindennek az anonim bécsi apologétához? Talán annyi, hogy ő óhatatlanul is azokat az új lehetőségeket, a prózai színjátszásnak azokat a „természetes” vonásait hiányolta az adott darab opera-verziójából, amelyek nem sokkal később már az operajátszás gyakorlatától sem lesznek idegenek. Az opera – konvencióinak, apparátusának (a zenekaron kívül elsősorban a prózai színházénál következetesen látványosabb díszletekre, színpadi kiállításra gondolok) nagyobb tehetetlensége révén – ugyanis jóval lassabban tudta csak követni „az idők szavát”: a nagy elmozdulást a stilizált, minden ízében konvenciók által szabályozott és jelentését a nézőnek e konvenciók közvetítésével átadó művészi kifejezőmódtól az alapvetően realisztikus, a dolgokat nem kódok segítségével, hanem közvetlenül ábrázoló művészi megközelítés irányába – ez utóbbi végső konzekvenciája a színházban a pszichológiai realizmus.

Mármost kétségtelen, hogy a jelenben játszódó, hétköznapi figurákat megjelentető, pezsgő prózai vígjáték felől nézve a mégoly kései, és a seriánál kevésbé kötött és kevésbé konvencionális opera buffa is maga volt a stilizált előadói konvenciók netovábbja – valóságos No-színház vagy kínai opera

a nagyon is realista és prózai Beaumarchais-hoz képest. Elképzelhető, hogy ez válthatta ki valakiben azt a meggyőződést, hogy a mégoly sok operaelőadáson edződött nézők számára is indokolt lehet „megmagyaráznia a bizonyítványt”.

Mutatis mutandis, a „prózai változat kontra megzenésítés” dichotómiája ebben a kötetben egy sajátosan magyar kontextusban is megjelenik, tudniillik a Metastasio-szövegek prózai színpadon történő előadása kapcsán. Tömören úgy is feltehetjük a kérdést: *melodráma* vagy *melodráma*? Talán a fentiek is hozzásegíthetnek minket ahhoz, hogy még több oldalról tudjuk megközelíteni ezt a kérdést.

An interesting comparison from 1783 concerning the different means of expression in spoken theatre and opera

Paisiello’s celebrated comic opera *Il Barbiere di Siviglia* was played at Eszterháza during the last opera season in 1790. They used a libretto originally made for a Vienna production in 1783, with a pasted title page. This libretto contains an accompanying note, a kind of apology, which explains to the public how the means of expression are limited in the opera compared with the spoken theatre, and how the syllables of the sung text and the movements of the actor-singer are subjected to the rules of the metre – “a legge di battuta” –, thus reducing the freedom of the actor which he enjoys in a spoken piece. (Both the Viennese and the Eszterháza public had had the opportunity to attend Beaumarchais’s original play earlier.)

The attitude of the introduction seems quite puzzling. What is the point of explaining the difference between the ways of expression of spoken theatre and opera for a public that has witnessed hundreds and hundreds of performances in both genres? The paper suggests that a possible solution is the rapid transition from the Baroque theatre, bound by a dense fabric of rules and conventions regulating the tools of expression, to a much less conventional, contemporary, realistic acting, throbbing with life. But the development must have been uneven: whilst the performances of Beaumarchais’s play may easily have been pioneering the new fashion, an opera, even a light opera buffa could have given the impression of being saturated with outmoded stage conventions.